

LAS TRANSFORMACIONES DE PETRARCA EN CUATRO POETAS DE CANCIONERO:
SANTILLANA, CARVAJALES, CARTAGENA Y FLORENCIA PINAR

Jane Whetnall
Queen Mary, University of London

INTRODUCCIÓN

A la luz de las últimas investigaciones, entre las que cabe destacar las de Francisco Rico, resulta evidente que la presencia del *Canzoniere* de Petrarca en la poesía cortesana hispana tardocuatrocenista es más extensa de lo que se había venido suponiendo. En un estudio fundamental de 1948, Rafael Lapesa pasó revista a los indicios de esa posible influencia en hasta veinte poetas cancioneriles tan dispares como Juan Rodríguez del Padrón y Garcí Sánchez de Badajoz.¹ Al visitar el tema en 1962 modificó un tanto su optimista postura inicial y advirtió: “De las coincidencias entre la poesía castellana y Petrarca hay que descartar las muchas originadas por el común fondo trovadoresco”. Al mismo tiempo reconoció que “es innegable que, ya fuese por evolución espontánea, ya por infiltraciones claras o imperceptibles, se formó en la lírica de Castilla un clima poético afín al petrarquista”.²

¹ R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Revista de Occidente, Madrid, 1968, 2ª ed. [1948], cap. 1, “La raíz hispánica”, pp. 19-71, y 202-209 (edición corregida y aumentada, Bella Bellatrix e Istmo, Madrid, 1985).

² R. Lapesa, “Poesía de cancionero y poesía italianizante”, en *Strenae: estudios de filología e historia dedicados al Profesor Manuel García Blanco*, Acta Salmanticensia, Filosofía y Letras, 17, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1962, pp. 259-279; cito por la versión revisada en *De la Edad Media a nuestros días: estudios de historia literaria*, Gredos, Madrid, 1967, pp. 145-171; la cita en la p. 148. Los dos estudios de Lapesa han sido el punto de partida para todo trabajo posterior. Para una vista de conjunto de los poetas de cancionero en cuya obra se han identificado huellas petrarquescas, consúltese M. P. Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, PPU, Barcelona, 1987.

Frente a esta vacilación de Lapesa, Francisco Rico ha adoptado un nuevo enfoque y nuevos criterios para descubrir la influencia de Petrarca en la producción literaria castellana de principios del siglo XVI. En un artículo clave de 1978 saca a relucir un complejo entramado de motivos petrarquescos dispersos en fragmentos de la obra de Lucas Fernández, Soria y Costana, poetas del *Cancionero general*.³ Al desenredar el nudo de asociaciones que remiten a la poesía vulgar de Petrarca, Rico ha podido concretar la naturaleza del problema que supone verificar este casi imperceptible antecedente. Para identificar tales deudas hay que aceptar que han sido modificadas conforme a unas normas divergentes de estilo y de forma, tanto estética como conceptualmente; es decir, que dichas deudas han sido transformadas o disfrazadas. Por eso, según Rico, “debemos preguntarnos cuántas huellas petrarquescas se nos habrán escapado por no considerar [...] cómo la pieza elaborada en un sistema entra en un código poético distinto”.⁴

La existencia de un sustrato petrarquesco en los cancioneros, de ser cierta, sería un fenómeno de demasiada trascendencia como para ser desatendido. Provistos de esta nueva percepción, deberíamos proceder con más resolución y con la metodología pertinente. En este trabajo voy a examinar cuatro poesías de cancionero que parecen relacionarse, en su totalidad, con uno o más poemas del *Canzoniere*. A diferencia de otros estudiosos que se han centrado en la repetición de un mismo motivo petrarquesco en múltiples textos, he elegido algunos ejemplos que acusan una relación estrecha y sin intermediarios, una influencia que no puede simplemente achacarse a “un clima poético afín al petrarquista” ni confundirse con rasgos procedentes del “común fondo trovadoresco”.

SANTILLANA

Queda aún por aclarar el verdadero alcance de la presencia del Petrarca vulgar como intertexto en la obra poética del Marqués de Santillana. Tanto su lírica amorosa menor como los sonetos acusan préstamos de tema, léxico y giros estilísticos del *Canzoniere*.⁵ En cuanto a su consabido fracaso al

³ F. Rico, “De Garcilaso y otros petrarquismos”, *Revue de Littérature Comparée*, 52 (1978), pp. 325-338; repr. como “Variaciones sobre Garcilaso y la lengua del petrarquismo”, en *Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés: Actas del Coloquio Interdisciplinar* [Bologna, abril de 1976], Instituto Español de Lengua y Literatura, Roma, 1979, pp. 115-130.

⁴ F. Rico, “De Garcilaso y otros petrarquismos”, p. 333.

⁵ Los principales defensores del petrarquismo de los sonetos son A. Farinelli, *Sulla fortuna del Petrarca in Ispagna nel Quattrocento* (estratto dal *Giornale Storico*

apropiarse la forma del soneto, hoy se está revisando tal juicio, al menos por lo que al dominio del endecasílabo se refiere.⁶ Otro tanto podría decirse de los préstamos léxicos. Las aportaciones de Vegue Goldoni, Lapesa y López Bascuñana se han ido incrementando gracias a sucesivas ediciones de M. Á. Pérez Priego y, recientemente, a la de Regula Rohland de Langbehn; a todas ellas he podido agregar más datos en un trabajo reciente sobre los diecisiete primeros sonetos “al itálico modo”.⁷ Pero, en general, poco se ha hecho para contradecir los veredictos de críticos como, por ejemplo, Roy Jones, para quien Santillana sólo alcanzaba a un remedo intermitente y superficial de Petrarca, incapaz de captar el espíritu y la esencia del *Canzoniere*: “The sense we have in Petrarch’s best sonnets of a mind wrestling here and now with its problems is absent [...] Santillana failed to grasp the essential quality of his model”.⁸

A mi modo de ver, el compromiso de Santillana con los sonetos de Petrarca va mucho más allá de un mero tomar prestados temas, vocablos o giros retóricos. Una vez se hayan consignado de manera sistemática todas las voces y frases atribuibles a la influencia del aretino y se hayan establecido unas concordancias completas entre los sonetos del Marqués y

della Letteratura Italiana, vol. 44), Ermanno Loescher, Torino, 1904, pp. 47-51; A. Vegue y Goldoni, *Los sonetos “al itálico modo” de Don Íñigo López de Mendoza (estudio crítico y nueva edición de los mismos)*, Imprenta de A. Marzo, Madrid, 1911, pp. 39-61; R. Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Ínsula, Madrid, 1957, pp. 182-193; y M. I. López Bascuñana, “Algunos rasgos petrarquescos en la obra del Marqués de Santillana”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 331 (1978), pp. 19-39.

⁶ D. C. Carr, “Another Look at the Metrics of Santillana’s Sonnets”, *Hispanic Review*, 46 (1978), pp. 41-53; M. J. Duffell, “The Metre of Santillana’s Sonnets”, *Medium Aevum*, 56 (1987), pp. 226-303; J. Gutiérrez Carou, “Métrica y rima en los sonetos del Marqués de Santillana”, *Revista de Literatura Medieval*, 4 (1992), pp. 123-144.

⁷ M. Á. Pérez Priego, ed., Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Poesías completas*, I, Clásicos Alhambra, 25, Alhambra, Madrid, 1983; R. Rohland de Langbehn, ed., Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponza, Sonetos, Serranillas y otras obras*, Biblioteca Clásica, 12, Crítica, Barcelona, 1997; J. Whetnall, “Editing Santillana’s Early Sonnets: Some Doubts about the Authority of SA8”, en *Santillana: A Symposium*, ed. A. Deyermond, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 28, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, London, 2000, pp. 53-80.

⁸ R. O. Jones, “Juan del Encina and Renaissance Lyric Poetry”, en *Studia Iberica: Festschrift für Hans Flasche*, Francke, Berne y München, 1973, pp. 307-318; la cita en la p. 317.

el *Canzoniere*, tendremos un conocimiento más veraz de cómo utilizaba el poeta castellano el libro de su poeta modelo.⁹

En esta ocasión no pretendo sino centrarme en un soneto cuyas correspondencias con el *Canzoniere* han pasado inadvertidas a la crítica; se trata del soneto V. Es un lamento puesto en boca del Infante Enrique a la muerte de su esposa, la Infanta doña Catalina, según nos informan las dos rúbricas del poema en los testimonios manuscritos que lo consignan.¹⁰ Puesto que conlleva un *terminus post quem* en 1439, año del fallecimiento de la Infanta, debe tratarse de uno de los más tempranos sonetos del Marqués.¹¹

No solamente al templo divino,
 donde yo creo seas reçeptada
 segund tu ánimo santo, benigno,
 preclara Infante, muger mucho amada,
 mas al abismo o çentro maligno
 te seguiría, si fuesse otorgada
 a cavallero, por golpe ferrino,
 cortar la tela por Cloto filada.
 Assí non lloren tu muerte, maguer sea
 en hedad nueva e tiempo triumphante,
 mas la mi triste vida que dessea
 ir donde fueres, como fiel amante,

⁹ A propósito del vocabulario del Marqués, véase Rohland de Langbehn, ed., Santillana, *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, p. xc.

¹⁰ “En este quinto soneto, el actor habla en nonbre del Infante don Enrique e muestra cómo se quexa por la muerte de la señora Infante, su muger, e dise que non solamente al çielo e perdurable gloria la quisiera conseguir, donde él se cuida e ha por dicho ella iva, según la vida e obras suyas, mas aun al infierno e maligno çentro, si por ventura dado le fuese ferirse él mesmo e darse a la muerte por golpe de fierro o en otra qualquiera manera” (Santillana, *Comedieta de Ponza*, ed. cit., p. 209, según la versión de MN6b, PN4, PN8, PN12); “Soneto del marques al ynfante don enrique quando murio la infanta doña Catalina su muger” (según el testimonio tardío de MN8, en *Los sonetos “al itálico modo” de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*, ed. M. P. A. M. Kerkhof y D. Tuin, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1985, p. 38). Utilizo las siglas y los números ID del repertorio de B. Dutton, *El cancionero del siglo XV*, Biblioteca Española del Siglo XV-Universidad de Salamanca, Salamanca, 1990-1991, 7 vols.

¹¹ Y también un *terminus ante quem* en 1443, cuando Enrique se casó en segundas nupcias con Beatriz Pimentel, hermana del Conde de Benavente (H. J. Chaytor, *A History of Aragon and Catalonia*, Methuen, London, 1933, p. 226).

e conseguirte, dulce mía Idea,
e mi dolor azerbo e inçessante.¹²

Empieza con una negación terminante, “No solamente...”, reconocible como característica del estilo petrarquesco.¹³ La explicación se difiere hasta el sexto verso (“te seguiría”) cuando el Infante declara que, para reunirse con la esposa fallecida, estaría dispuesto a suicidarse, si no fuera por el inconveniente de la ética caballeresca y la casi seguridad de que ella se encuentra en el cielo. Es una postura un tanto extraña, incluso provocadora, y, que yo sepa, sin paralelo en la lírica amorosa cancioneril.¹⁴ No así en la poesía vulgar de Petrarca, quien varias veces se demora en la contemplación del suicidio, siempre para rechazarlo. Por ejemplo, en uno de los sonetos “in vita di Madonna Laura”:

S'io credesse per morte essere scarco
del pensiero amoroso che m'atterra
colle mie mani avrei già posto in terra
queste membra noiose, et quello incarco.¹⁵

Vuelve a aparecer el tema en una *canzone* “in morte”, en términos muy parecidos a los que emplea Santillana:

Mai questa mortal vita a me non piacque
(sassel' Amor con cui spesso ne parlo),

¹² ID0058 (MN6b-55, MN8-59, PN4-53, PN8-60, PN12-49, SA8-29). Sigo el texto en Santillana, *Comedieta de Ponza*, ed. cit., núm. 19, p. 209.

¹³ Nos recuerda, como otros cuatro sonetos de Santillana (IX, XVII, XXII, XXVI), una nutrida gama de poesías del *Canzoniere* que empiezan con una partícula negativa: nueve poemas del *Canzoniere* empiezan con “Non”, tres con “Né” y otros tres con “Mai”. En realidad este giro sintáctico se da con más frecuencia en el interior de los sonetos del *Canzoniere*.

¹⁴ Cabe distinguir el suicidio violento que se propone en este soneto del mero “deseo de muerte como liberación del amor” manifiesto en la canción “No tardes, muerte, que muero” de Jorge Manrique (V. Beltran, ed., *Poesía*, Biblioteca Clásica, 15, Barcelona, Crítica, 1993, p. 121n.). Sobre el suicidio en la ficción sentimental véase K. Whinnom, ed., Diego de San Pedro, *Obras completas, II: Cárcel de amor*, Castalia, Madrid, 1971, pp. 38-39.

¹⁵ RVF 36.1-4. Para los textos de RVF sigo la edición de M. Santagata, Francesco Petrarca, *Canzoniere* [1996], Mondadori, Milano, 1999. Para el tema del suicidio en el *Canzoniere*, véanse sus notas a RVF 36 (p. 194).

se non per lei che fu 'l suo lume, e 'l mio;
 poi che 'n terra morendo, al ciel rinacque
 quello spirto ond'io vissi, *a seguitarlo*
(licito fusse) è 'l mi' sommo desio.¹⁶

Aquel “a seguitarlo / (licito fusse) è 'l mi' sommo desio” parecería el modelo seguro de “te seguiría, si fuesse otorgada” (soneto V.6).¹⁷ Pero se puede encontrar una fuente aun más completa en RVF 91. Igual que el soneto de Santillana, se trata de un poema consolatorio, escrito con ocasión de la muerte de la dama de un amigo del poeta. Los paralelos entre los primeros cuartetos de ambos textos muestran patentemente que Santillana se inspiró en RVF 91:

La bella <i>donna che cotanto amavi</i>	No solamente <i>al templo divino,</i>
subitamente s'è da noi partita,	<i>donde yo creo seas reęeptada</i>
et per quel ch'io ne spero al ciel salita,	<i>segund tu ánimo santo, benigno,</i>
sì furon gli atti suoi dolci soavi.	preclara Infante, <i>muger mucho amada</i>

La “muger mucho amada” (V.4) corresponde a la “*donna che cotanto amavi*” de 91.1; “al templo divino / donde yo creo seas reęeptada” (V.1-2) corresponde a “*per quel ch'io ne spero, al ciel salita*” de 91.3; y “segund tu ánimo santo, benigno” (V.3) corresponde a “*sì furon gli atti suoi dolci soavi*” de 91.4. De esta manera, Santillana cede la palabra al Infante Enrique para que responda en los mismos términos dirigidos por Petrarca a su destinatario, aunque ahora destinándolos a la llorada esposa.

La consolación de RVF 91 se anuncia en el segundo cuarteto, cuando el poeta aconseja al afligido que se apreste a seguir a la difunta:

Tempo è da ricovrare ambe le chiavi
 del tuo cor, ch'ella possedeva in vita,
 e seguir lei per via dritta expedita:
 peso terren non sia più che t'aggravi.

A primera vista, esta “vita dritta expedita” sugiere el suicidio, pero no es así: es el camino de la virtud lo que Petrarca propone a su amigo para que su alma esté en condiciones para reunirse con la amada lo más pronto

¹⁶ RVF 331.25-30.

¹⁷ Cf. “Sì traviato è 'l folle mi' desio / a seguitar costei che 'n fuga è volta” (RVF 6.1-2). Nótese además la resonancia del primer verso de RVF 331, “Mai questa vita mortal a me non piacque”, en otro soneto del Marqués, “muerte me plaze e non vida” (Soneto II.13).

posible.¹⁸ Parece, sin embargo, que el consejo no cae en gracia a la voz poética del soneto V.¹⁹ Así se explica la rotunda negación del verso inicial, “No solamente al templo divino”: no le importa ganar el cielo; para conseguir la reunión deseada estaría dispuesto a matarse al estilo romano.²⁰ A falta de esta posibilidad, proceder prohibido al caballero cristiano, la voz poética cambia de rumbo.

Este cambio de rumbo corresponde al punto donde Santillana rompe con su fuente primaria para fijarse en otra, RVF 92, el soneto del *Canzoniere* que acompaña al citado.²¹ Se trata de un lamento por Cino da Pistoia, decano del Dolce Stil Nuovo, muerto en 1336-1337, justo un siglo antes de la muerte de la Infanta Catalina. El traslado de una nueva fuente lo señala el comienzo del sexteto en el soneto V: otra negación, esta vez en imperativo, “Assí non lloren”, la cual parece responder, en forma negativa, a la serie anafórica de apóstrofes sobre la que está estructurada RVF 92, una llamada a las damas, al Amor, a los amantes, a los poetas y a los ciudadanos de Pistoia a llorar al poeta fallecido:

Piangete, donne, e con voi pianga Amore;
 Piangete, amanti ...
 Piangan le rime anchor, piangono i versi...
 Pianga Pistoia, e i citadin perversi.²²

¹⁸ Según entiendo, para que su demora en el purgatorio se acorte o se evite por completo. Véase Santagata, ed. cit., p. 447, n. 7; y compárese otro pasaje en el que Petrarca sí se refiere al suicidio mediante una expresión semejante: “Ma se maggior paura / non m'affrenasse, *via corta e spedita* / trarrebbe a fin questa aspra pena et dura” (RVF 71. 42-44).

¹⁹ Quizá porque sería impertinente por parte de Santillana insinuar que el Infante tenía que mejorar su vida.

²⁰ Cf. *Bías contra Fortuna*, estrofas 119-124, y *Proverbios*, estrofa 56, donde el Marqués “alaba el suicidio [de Catón] como final glorioso” (Lapesa, *La obra literaria*, pp. 218-219).

²¹ “Piangete, donne, et con voi pianga Amore; / piangete, amanti, per ciascun paese, / poi ch'è morto collui che tutto intese / in farvi, mentre visse, al mondo honore. / Io per me prego il mio acerbo dolore, / non sian da lui le lagrime contese, / et mi sia di sospir' tanto cortese, / quanto bisogna a disfogare il core. / Piangan le rime anchor, piangano i versi, / perché 'l nostro amoroso messer Cino / novellamente s'è da noi partito. / Pianga Pistoia, e i citadin perversi / che perduto ànno si dolce vicino; / et rallegresi il cielo, ov'ello è gito” (RVF 92).

²² RVF 92:1, 2, 9, 12. Es posible que haya servido de modelo para “Gentil dama tal parece” (ID1767): “lloren la vuestra partida; / llore la çibdad perdida / pues que

La clave de esta nueva correspondencia la encontramos en el verso 5 de RVF 92, cuando Petrarca interrumpe los apóstrofes para dejar constancia de su propia persona entre los afligidos: “Io per me prego il mio *acerbo dolore*”, frase de la que se hace eco Santillana en el verso de cierre: “e mi *dolor açerbo e inçessante*” (V.14). No es un préstamo casual, a mi parecer, puesto que, cuando la voz “dolor” (en singular) ocurre en Santillana, por lo general se emplea en femenino, así en el soneto VII.3 (“la pena y la dolor”): en sólo dos ocasiones se encuentra el término masculino.²³ Y aunque “acerbo” es un adjetivo bastante frecuente en Petrarca, es ésta la única vez que se encuentra emparejado con “dolore”.²⁴

En resumen, pues, el soneto V de Santillana contiene por lo menos cinco ecos inconfundibles del *Canzoniere*: la muerte repentina de una dama amada (1), cuyo comportamiento virtuoso le ha asegurado un lugar en el cielo (2); la consideración del suicidio (3), acción que el amante no puede permitirse (4); y el motivo de una voz doliente en primera persona que adquiere el protagonismo (5).²⁵ Santillana reúne estos elementos en un conjunto que, lejos de ser un cajón de sastre de motivos petrarquescos, se revela como una deliberada reelaboración de dos sonetos del *Canzoniere* en la que presenta al Infante Enrique rechazando la consolación y el consejo proferidos al destinatario de RVF 91 (con matices de la voz poética de RVF 92) para afirmar, en nombre de todo amante afligido, que la situación del desconsolado esposo es la que debe suscitar mayor compasión. La estructura del soneto V parece obedecer a esta doble deuda, de modo que la

se perdió perdiendo / a vos, a quien non entiendo / igual en la humana vida. / Lloren los enamorados / e las donzellas e donas / lloren las noble matronas / [...] De mí, loco infortunado...” (Santillana, *Comedieta de Ponza*, ed. cit., núm. 12, vv. 36-49).

²³ La otra se da en la famosa cita de la frase dantesca: “Nessun maggior dolore”, cuando Santillana hace decir a Macías: “La mayor cuita que haver / puede ningún amador / es membrarse del plazer / en el tiempo del dolor” (*Infierno de los enamorados*, en Santillana, *Comedieta de Ponza*, ed. cit., núm. 14, vv. 489-492). Para el género de “dolor” en Santillana, véanse la notas correspondientes al *Sueño*, v. 16, *ibid.*, pp. 100 y 320. La misma combinación ocurre en plural en la *Comedieta de Ponza*, estrofa 12, “narrava su caso de açerbos dolores” (*ibid.*, núm. 17, v. 91).

²⁴ El adjetivo “acerbo” se alterna con “amargo” repetidamente en el *Canzoniere* en combinación con “dulce” o “dolcemente” en giros antitéticos u oxímora. De manera que la oposición entre “dulce” y “acerbo” en el soneto de Santillana, “*dulçe* mía Idea” (V.13), “*açerbo e inçessante*” (V.14), puede contarse como otro toque petrarquesco.

²⁵ A los que se puede agregar “Nel età sua più bella e più fiorita” (RVF 278.1) como fuente de “en hedad nueva e tiempo triumphante” (V.9).

división entre octava y sexteto corresponde al paso de una a otra fuente, es decir, de *RVF* 91 a *RVF* 92.

La intertextualidad del soneto V permite perfilar con más precisión el carácter del cometido de Santillana, con lo que ello implica para la lectura de los demás sonetos y el ámbito poético en el que se inscribían. Puesto que la deuda con Petrarca no está de ninguna manera encubierta o disfrazada, también sugiere un público familiarizado con la poesía vulgar de Petrarca.²⁶ A juzgar por la manera de enfrentarse directamente al contenido de *RVF* 91 y 92, y la vehemencia con que Santillana se expresa, sin duda deberemos revisar el juicio de Rafael Lapesa acerca de los sonetos: “Son ofrendas galantes sin arrebatos afectivos ni auténticos dolores [...] El petrarquismo es para él una bella manera prestigiosa, una «fermosa cobertura» más, como antes las alegorías de los decires narrativos”.²⁷ Cabe preguntarse, al contrario, si la “fermosa cobertura” no la constituyen los elementos del soneto que son más bien ajenos al discurso petrarquesco, así “templo divino”, “cavallero”, “golpe ferrino” y “cortar la tela por Cloto filada”.²⁸ Las perífrasis sobre todo son emblemáticas de una postura (cf. la altisonante metáfora extendida que cierra el *Prohemio e carta*) que para él quizá supusiese un paso más allá de Petrarca. El registro clasicista y el recuerdo caballeresco puede que caractericen para Santillana el espíritu de su tiempo: clásico y contemporáneo a la vez.

CARVAJALES

El segundo poeta de cancionero, por orden cronológico, en cuya obra destacan las huellas de una intertextualidad petrarquista es Carvajales. En cuanto a la biografía se refiere, desconocemos por completo la procedencia del poeta y las fechas de nacimiento y muerte. Ni siquiera estamos seguros

²⁶ Es interesante que Santillana hubiera escogido precisamente esta forma para obsequiar a un miembro de la familia real aragonesa y castellana; y que el Infante Enrique fuese también poeta y músico, según se desprende del elogio que de él se hace en la *Comedieta de Ponza*, poema que acompañó a los sonetos en su primera salida: “Non me pienso Orfeo tanta perfección / obtuvo del canto, nin tal sentimiento” (estrofa 34, vv. 269-270, ed. cit., p. 148). Véase E. Benito Ruano, “Fortuna literaria del Infante D. Enrique de Aragón”, *Archivum*, 14 (1964), pp. 161-201.

²⁷ *La obra literaria*, p. 189.

²⁸ Cf. las referencias a “Antropos” en los sonetos II.13, XXII.6-7 (por perífrasis) y XXIX.8; Antropos y Cloto en la *Defunción*, vv. 172 y 176, y al final del *Prohemio e carta*. En el *Canzoniere* no aparece nombrada Cloto, pero hay referencias a “qual Parca” en 210.6 y a las “Invide Parche” en 296.5.

de su apellido.²⁹ Lo único cierto que puede decirse del personaje histórico es que estaba íntimamente vinculado a la corte napolitana en la última década del reinado de Alfonso el Magnánimo y los primeros años del de su sucesor, Ferrante. Cantó los amores del rey con Lucrezia d'Alagno (de 1448 en adelante) y compuso un lamento por la muerte de Jaumot Torres, acaecida en 1460.³⁰ Entre el puñado de vates castellanos que vivían en Nápoles por aquel entonces, Carvajales es el único de quien se conservan poesías en italiano, algunas de ellas con rasgos lingüísticos napolitanos.³¹ Ningún poeta mejor ubicado que él para hallarse expuesto a la poesía del aretino.

Pierre Le Gentil fue el primer crítico que señaló la dependencia de Petrarca, aunque sólo fuera como apostilla al comentar un poema de Guevara ("Plus intéressant encore serait un *romance* de Carvajales" [*Canc. Cast.*, 1017]); cita tres versos del romance "Terrible duelo fazía" ("por aqui se paseava / aqui la vide tal dia, / aqui commigo fablava"), sin indicar nada más allá de una deuda muy general.³² Francisco Rico precisó la relación en un artículo de 1978; identificó la fuente de ambos poemas en *RVF* 112 y

²⁹ E. Scoles (ed. Carvajal, *Poesie*, Officina Romanica, 9, Ateneo, Roma, 1967, p. 21) y N. Salvador Miguel (*La poesía cancioneril: el "Cancionero de Estúñiga"*, Alhambra, Madrid, 1977, pp. 55-56) optan por la versión singular de su apellido, Carvajal. Yo prefiero la forma en plural, Carvajales, pues así se denomina en 28 sobre 30 de los epígrafes que le nombran en MN54, fuente que recoge la totalidad de su obra conocida. La forma en singular se da únicamente en dos rúbricas (Scoles, ed. cit. núms. C y CXXXVI), y textualmente en el romance (CXL, v. 3), donde se puede explicar como apócope por ajustarse a la métrica.

³⁰ L. Vozzo Mendia, "La lirica spagnola alla corte napoletana di Alfonso d'Aragona: note su alcune tradizioni testuali", *Revista de Literatura Medieval*, 7 (1995), pp. 173-186, en las pp. 180, 182n. Véanse también Scoles, ed. cit., pp. 21-29; Salvador, *La poesía cancioneril*, pp. 55-73.

³¹ Véanse M. Alvar, "Las poesías de Carvajales en italiano: *Cancionero de Estúñiga* números 143-145", en *Estudios sobre el Siglo de Oro: homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Editora Nacional, Madrid, 1984, pp. 13-30; A. M. Compagna Perrone Capano y L. Vozzo Mendia, "La scelta dell'italiano tra gli scrittori iberici alla corte aragonesa di Napoli: 1. Le liriche di Carvajal e Romeu Lull; 2. La *Summa* di Lupo de Spechio", en *Lingue e culture dell'Italia meridionale (1200-1600): bilanci, lavori in corso, prospettive*, ed. P. Trovati, Bonacci, Roma, 1993, pp. 163-177.

³² P. Le Gentil, *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge, I: Les Thèmes et les genres*, Plihon, Rennes, 1949, p. 147n. Se trata de ID0640 (núm. XXXVb en *Poesie*, ed. cit., pp. 174-175), que consta en MN54, RC1 y VM1; el poema de Guevara es el *Llanto que hizo en Guadalupe*, "O desastrada ventura" (ID0858, que consta en 11CG, 14CG y LB1).

apuntó a Carvajales como probable intermediario entre Petrarca y Guevara.³³ Rico añadió otras dos reminiscencias petrarquescas en “Terrible duelo fazía” (RVF 100 y 234).³⁴ Luego, en 1990, señaló una nueva coincidencia de Carvajales con Petrarca (RVF 226) en la canción “Sicut passer solitario” (ID0616, ed. cit., núm. XVI).³⁵

En realidad, estos indicios pueden multiplicarse. Una detenida exposición de los rasgos petrarquescos en el poemario de Carvajales revela una abundante infiltración del léxico del *Canzoniere*, pues, como en el caso de Santillana, hay bastantes préstamos de voces y frases.³⁶ Otra sugerencia nada desdeñable de Le Gentil, recogida bajo el tema de la “mort prématurée de la dame”, dice que el *Sueño por la muerte de mi enamorada* (ed. cit., núm. XXVIII) “révèle une intention allégorique où l’influence du pétrarquisme est visible”.³⁷

³³ Por mi parte, veo muy dudosa esta posibilidad. Es más probable que la deuda de Guevara con Petrarca fuese directa e independiente, ya que no nos constan indicios de que las obras poéticas de Carvajales –excepción hecha de un par de canciones– se difundiesen en la Península ibérica (véase L. Vozzo, “La lirica spagnola”, p. 180n.) Para el petrarquismo de Guevara véase la introducción de Maria D’Agostino a su edición de Guevara, *Poesie*, Romanica Neapolitana, 33, Liguori, Napoli, 2002, pp. 22-26; el *Llanto que hizo en Guadalupe* puede consultarse en las pp. 122-145.

³⁴ Rico, “De Garcilaso y otros petrarquismos”, p. 333, n. 25.

³⁵ Rico, “Los orígenes de «Fontefrida» y el primer romancero trovadoresco”, en su *Texto y contextos: estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Crítica, Barcelona, 1990, pp. 1-32, esp. p. 29. Antonio Gargano acepta estos “contatti tra [le poesie] di Carvajal e il *Canzoniere*”, aunque explica el fenómeno en cuanto manifestación del idiosincrático hibridismo de la corte literaria de Nápoles: “ancora una volta ci trovia-mo dinanzi a un caso di commistione di tradizione colta e tradizione popolare (“Poesia iberica e poesia napoletana alla corte aragonesa: problemi e prospettive di ricerca”, *Revista de Literatura Medieval*, 6 (1994), pp. 105-124; la cita en p. 123).

³⁶ Estas reminiscencias verbales de Petrarca aparecen en las dos poesías italianas (ed. cit., núms. XLII y XLIII), en otras dos canciones (XXX y XXXII) y también en unas coplas (XXXVa). Me remito a una ponencia mía leída en el Medieval Hispanic Research Seminar del Westfield College en marzo de 1991, “The Spirit of the *Canzoniere*: Petrarchan Resonances in the Poetry of Carvajales”.

³⁷ *La Poésie lyrique*, p. 144n. Sobre las consecuencias que supone este tipo de rúbricas personales para la transmisión de los textos véase Vozzo, “La lirica spagnola”, p. 181; y C. Tato, “Huellas de un cancionero individual en el *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, ed. M. Moreno y D. S. Severin, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 43, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, London, 2005, pp. 59-89, esp. pp. 75-76.

En resumidas cuentas, todo esto acusa una dependencia de Petrarca más arraigada y de más alcance de lo que se ha propuesto hasta la fecha. A efectos del presente trabajo, me voy a centrar en una sola canción, el poema de Carvajales que ha gozado de mayor fortuna entre los críticos actuales:

*Desnuda en una queça,
lavando a la fontana,
estava la niña loçana,
las manos sobre la treça.*

Sin çarcillos nin sartal,
en una corta camisa,
fermosura natural,
la boca llena de risa,
descubierta la cabeça
como *ninfa de Diana*,
mirava la niña loçana
las manos sobre la treça.³⁸

Esta canción ha suscitado una variedad de comentarios entusiastas, y todos ellos coinciden en señalar su frescura y su originalidad; al mismo tiempo, la pieza se ha resistido a una fácil categorización de género. Los más tempranos comentarios solían colocarla en el cajón de la "serranilla".³⁹ Sin embargo, los juicios de Bailiff y Blasi fueron rechazados en la edición de Scoles y en los estudios de Jeanne Battesti y Nancy Marino dedicados al género.⁴⁰ Scoles refirió el poema al "motivo popolare della fanciulla que lava

³⁸ ID0656, MN54-157, VM1-63 (no consta en RC1); sigo el texto de Carvajal, *Poesie*, ed. Scoles, núm. L, p. 210; el epígrafe en ambos manuscritos reza "Caruaiales".

³⁹ "una de las mas exquisitas de estas serranillas" (L. D. Bailiff, "La poesía de Carvajales", *Modern Language Forum*, 24 (1939), pp. 141-153; la cita en p. 144); "una graziosa e breve serranilla" (F. Blasi, "La serranilla spagnuola", *Archivum Romanicum*, 25 (1941), pp. 86-139; la cita en p. 120); "perhaps one of the loveliest of the nine compositions which critics cite as serranillas" (N. F. Marino, "The Serranillas of the *Cancionero de Stúñiga*: Carvajales' Interpretation of this Pastoral Genre", *Revista de Estudios Hispánicos*, 15 (1981), pp. 43-57; la cita en la p. 54).

⁴⁰ Véase Scoles, ed. cit., p. 31n.; J. Battesti, "Tipología del encuentro en la serranilla medieval", en *Mélanges à la mémoire d'André Joucla-Ruau*, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1978, I, pp. 405-42; N. F. Marino, *La serranilla española: notas para su historia e interpretación*, Scripta Humanistica, Potomac, Maryland, 1987, p. 111n., "Aunque se ha considerado ["Desnuda en una queça"] una de sus serranillas, no es una obra de este género según nuestra definición".

alla fontana”, y, *faute de mieux*, esta clasificación ha logrado la aprobación general: según Margherita Morreale se trata de “una cancioncilla de lavanderas, bastante lograda” y, para Nicasio Salvador, de una “canción de lavanderas’ que conlleva rasgos de la poesía tradicional”.⁴¹ Creo que esta solución algo improvisada resulta poco convincente, y me pregunto, por ello, si es válido elevar a categoría de género lo que no representa más que un motivo de la lírica tradicional: el de la niña que se baña o lava en la fuente es omnipresente en la antigua lírica hispana, desde la cantiga de amigo hasta el villancico renacentista, pero no constituye un género de por sí.⁴²

Por otra parte, no está de más enumerar algunas de las razones por las que la canción de Carvajales no encaja bien en la categoría de serranilla. De entrada, aunque “Desnuda en una queça” tiene todo el aspecto de ser un poema narrativo –en cuanto prepara la escena para un encuentro amoroso–, deja sin desarrollar esta posibilidad al prescindir de cualquier interacción o diálogo. El protagonista masculino (sujeto implícito del verbo “mirava” en el penúltimo verso) se contenta con observar y retratar, a modo de *voyeur*, la visión de una bella joven captada, como en una instantánea, en una postura dinámica: “las manos sobre la treça” y “la boca llena de risa”. Esta visión efímera de la belleza femenina, aislada de cualquier marco narrativo o alegórico y presentada como espontáneo obsequio a una anónima campesina por un transeúnte casual, es totalmente desconocida en la lírica cortesana hispánica. El debate sobre su filiación genérica puede resolverse atendiendo a los precedentes petrarquescos.

El primer indicio de que nos las habemos con un tema del *Canzoniere*, igual que en el caso del soneto V de Santillana, se halla en el inicio. “Desnuda” no es término desconocido en la lírica tradicional, pero rara vez se encuentra en los cancioneros y, cuando es así, lo hallamos con una aplicación burlesca o liviana.⁴³ El segundo elemento, ajeno tanto a la

⁴¹ Scoles, ed. cit, p. 35; Salvador Miguel, *La poesía cancioneril*, p. 60, quien remite a la reseña de Carvajal, *Poesie*, de M. Morreale, en *Revista de Filología Española*, 51 (1968), pp. 275-287; la cita en p. 276.

⁴² Antonio Sánchez Romeralo trata el tema en dos apartados, “Ir a la fuente o a lavar al río” y “Los baños del amor”, y reproduce “Desnuda en una queça” en su “Antología popularizante I” (*El villancico: estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Gredos, Madrid, 1969, pp. 64-65; p. 515). En M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Castalia, Madrid, 1987, los estribillos sobre este motivo conforman tres apartados; véanse los núms. 90-92, 315-317 y 1700.

⁴³ La desnudez femenina aparece en dos poemas de cancionero anteriores a Carvajales: una pregunta de Juan Alfonso de Baena, “quien su amiga toviere en camisa

serranilla cortesana como a la lírica tradicional, es la alusión clásica a la “ninfa de Diana”.⁴⁴ En Petrarca, en cambio, los adjetivos “ignudo/a” y “nudo/a” aparecen con cierta frecuencia, y la diosa Diana y su séquito de ninfas son un tema constante.⁴⁵ Como veremos, el *Canzoniere* nos proporciona no sólo coincidencias verbales y temáticas con “Desnuda en una queça”, sino también un modelo de género para la viñeta de una hermosa campesina haciendo su *toilette* en un paisaje natural.

Una de las más importantes aportaciones que hizo Petrarca a la historia de la lírica amorosa europea fue su insistente y viva evocación de la presencia física de la amada. En una variedad de disfraces, la persona de Laura está retratada, mitologizada (como Dafne, Eurídice, Diana) o metamorfoseada mediante juegos paronímicos basados en su nombre, como aire (*l'aura*), oro (*l'auro*) o laurel (*lauro*). Aunque el poeta no ofrece más que una impresión fragmentaria de los rasgos físicos de Laura (pelo rubio, ojos verdes), nos transmite una continua serie de vislumbres de su persona corporal y de su impacto sobre el yo poético. En el *Canzoniere* la visión de la hermosura femenina presenciada o invocada es siempre Laura (o algún trasunto de Laura), y vuelve a aparecer en numerosos poemas que representan un continuo proceso de recreación del momento (histórico o imaginario) en que el poeta entrevió a la muchacha en las riberas del Río Sorga.

Or in forma di *nimpha* o d'altra diva,
che del più chiaro fondo di Sorga esca,
e pongasi a sedere in su la riva;
or l'ò veduto su per l'erba fresca

/ o toda desnuda en cuerpo muy lisa” (ID1542, PN1-415); y una canción de Caltra-viessa, “Avría plazer, sin duda, / si fuese oy el día / que vos viesse yo desnuda / en el lugar que querría” (ID2607, SA7-234). Para ejemplos en la lírica tradicional consúltese Frenk, *Corpus*, “Que no me desnudés” (núm. 1664).

⁴⁴ En su comentario sobre el poema, Le Gentil nota la novedad de la alusión mitológica en tal contexto (*La Poésie lyrique*, pp. 572-573), y Blasi la atribuye a la influencia de la cultura italiana renacentista (“La serranilla spagnuola”, p. 120).

⁴⁵ Véase K. McKenzie, *Concordanza delle rime di Francesco Petrarca*, Oxford University Press, Oxford, 1912. Hay un total de 25 referencias a la desnudez en el *Canzoniere*, entre las que destaca por sus coincidencias con “Desnuda en una queça” la letanía de rasgos corporales en RVF 200: “Non pur quell'una bella *ignuda* mano [...] le duo *braccia* accorte et preste [...] la bella *bocca* angelica, di perle / *piena* ed di rose et di dolci parole” (vv. 1, 3, 10-11).

calcare i fior' com'una donna viva,
mostrando in vista che di me le 'ncresca.⁴⁶

La mayoría de tales pasajes conforman escenas de sonetos o *canzoni*, pero Petrarca también hace de esta epifanía el tema de cuatro *madrigali*, la forma poética más breve que se da en el *Canzoniere* (entre seis y diez versos). Kenelm Foster describe las características del *madrigale* en términos que pudieran bien aplicarse a “Desnuda en una queça”:

[Petrarch] was perfectly at ease with the madrigal, knowing exactly how to melodise its brevity and turn to exquisite pictorial effect its association with idyll and pastoral [...] all four paint a rural scene involving Laura, under the forms, successively, of shepherdess, passing stranger ('pellegrina', 54.2), angel, girl seated barefoot in a flowering meadow [...] The role of the poet himself is mainly passive [...]. Laura by contrast is active in these [...] poems.⁴⁷

El primero de los *madrigali* merece citarse por entero en cuanto probable fuente de inspiración de la canción de Carvajales:

Non al suo amante più *Diana* piacque,
quando per tal ventura tutta *ignuda*
la vide in mezzo de le gelide acque,
ch'a me la pastorella alpestra et cruda
posta a bagnar un leggiadretto velo,
ch'a l'aura il vago et biondo *capel* chiuda,
tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo,
tutto tremar d'un amoroso gielo. (RVF 52)

Los paralelos con “Desnuda”, al margen de la situación –una muchacha vislumbrada en una fuente–, son el empleo del adjetivo *ignuda* en posición prominente, el detalle central del pelo y la alusión al mito de Acteón. Cabe señalar que ésta es la única mención nominal de Diana en todo el *Canzoniere*. Si bien Petrarca encubre la identidad de la diosa con una

⁴⁶ RVF 281, “Quante fiate, al mio dolce ricetta”, vv. 9-14, *Canzoniere*, ed. cit., p. 1119; cf. “Qual *nimpha* in fonti, in selve mai qual dea, / chiome d'oro si fino a l'aura sciolse?” (RVF 159, “In qual parte del ciel”, vv. 5-6). Éstas son las únicas ocasiones en que se emplea la voz “*nimpha*” en singular en el *Canzoniere*.

⁴⁷ K. Foster, *Petrarch: Poet and Humanist*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1984, pp. 108-109.

perífrasis, al explayarse sobre el mismo mito en la *canzone* “Nel dolce tempo de la prima etade”, en unos pocos versos presagia de forma esquemática el núcleo de la canción de Carvajales:

I' seguì' tanto avanti il mio desire
 ch'un dì cacciando sì com'io solea
 mi mossi; e quella fera bella et cruda
in una fonte ignuda
 si stava, quando 'l sol più forte ardea.
 Io, perché d'altra vista non m'appago,
 stetti a mirarla...⁴⁸

La influencia parece indudable. Otra clara alusión al mismo mito confirma su importancia para Carvajales. Así, vuelve a aprovecharlo en unas coplas dedicadas a la Princesa de Rosano:

Entre Sesa e Cintura,
 caçando por la traviessa,
 topé dama que deesa
 parecía en su fermosura.

Pensé que fuesse Dīana
 que caçasse las silvestras...⁴⁹

Concluamos: en “Desnuda en una queça” tenemos una perfecta acomodación de la forma y contenido del modelo petrarquesco al estilo cancioneril. Parece ser un ejemplo más de la hipótesis formulada por Antonio Gargano de que “i poeti iberici della corte di Alfonso, risentendo del particolare clima letterario italiano, abbiano potuto dare un loro contributo alla formazione ed affermazione a Napoli di quel gusto poetico che si definiva per la fusione di elementi letterari con altri popolareggianti”.⁵⁰ Sea como fuere, este fenómeno no debe restarle importancia al poema como indicio de que Carvajales conociera el *Canzoniere* y supiera hacer suya la fantasía bucólica del amante de Laura. Otro aspecto que cabría tener en cuenta a la

⁴⁸ RVF 23, vv. 147-153. La identificación del narrador con Acteón deviene explícita a continuación: “et in un cervo solitario et vago / di selva in selva ratto mi trasformo; / et anchor de' miei can' fuggo lo stormo” (vv. 158-160). La primera fuente del mito para Petrarca era Ovidio, *Metamorphoseos*, III.137-252.

⁴⁹ ID0618, Scoles, ed. cit, núm. XVIII, vv. 1-6.

⁵⁰ “Poesía iberica e poesía napoletana”, p. 124n.

hora de evaluar el carácter de esta deuda es la reserva. La voz poética de “Desnuda en un queça” muestra un prudente silencio ante la visión erótica: se contenta con observar y describir, sin hacer constar el delicioso escalofrío que causa al narrador del *madrigale* “tutto tremar d’un amoroso gielo”.

CARTAGENA

En el poemario que nos ha legado Pedro de Cartagena, poeta genialísimo que murió a los treinta años en 1486, hay varios ecos de Petrarca. Arturo Farinelli, en *Sulla fortuna di Petrarca*, afirmó (sin precisar ningún extremo) que “Immagini, concetti, antitesi, lambicchi di pensiero, parole tolte dal Petrarca” se podían encontrar en algunos poemas de Cartagena en el *Cancionero general*.⁵¹ Seguía a Menéndez Pelayo, para quien el poeta “Muéstrase un tanto versado en la literatura italiana, especialmente en las obras de Petrarca, a quien imita en lo que el Petrarca tiene menos digno de imitación, en los juegos de palabras y en las antítesis”.⁵² Menéndez Pelayo se había centrado en las coplas “La fuerça del fuego que alumbra, que ciega” y en su homónima glosa en arte mayor.⁵³ Ahí había identificado dos motivos del *Canzoniere*: “la fiamma che m’incende e strugge” (RVF 202.2) y “L’alma, cui Morte del suo albergo caccia, / da me si parte” (RVF 256.9-10). Es indudable que este curioso *tour de force* cancioneril incluye otras ideas petrarquescas. Por ejemplo, podríamos citar “Dunque vien’, Morte: il tuo venir m’è caro” (RVF 358.8), como fuente del v. 23 de la glosa, “pues ven, ven ya, muerte, serás bien venida”.⁵⁴ Juan Casas Rigall notó como

⁵¹ A. Farinelli, *Sulla fortuna di Petrarca in Ispagna nel Quattrocento* (estratto dal *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, vol. 44), Ermanno Loescher, Torino, 1904, p. 48.

⁵² *Antología de poetas líricos castellanos, Parte 1ª: La poesía en la Edad Media*, III, ed. E. Sánchez Reyes, Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo, t. 19, dir. M. Artigas, CSIC, Santander, 1944 [1896, VI, pp. ccxcix y ss.], pp. 135-136.

⁵³ Los textos de ambos pueden consultarse en Pedro de Cartagena, *Poesía*, ed. A. M. Rodado Ruiz, Clásica, 1, Universidad de Castilla-La Mancha-Universidad de Alcalá, Cuenca, 2000, núms. III (las coplas) y IV (la glosa), pp. 83-84 y 86-93. Se trata de ID0889, 11CG-140, vv. 1-4, y ID0891, 11CG-140G, vv. 19-27.

⁵⁴ Es un tema que comparte Cartagena con Jorge Manrique (“No tardes, muerte, que muero”, ID6834, 14CG-432) y con el Comendador Escrivà (“Ven, muerte, tan escondida”, ID6278, 11CG-392). Para un análisis de la relación entre estas dos canciones véase V. Beltrán, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, PPU, Barcelona, 1988, pp. 154-156.

excepcional (junto con otro ejemplo de Juan del Encina) el oxímoron en una segunda glosa de Cartagena (octosilábica) al mismo poema: “una vez su fuego e(n)fría / y otra vez su yelo quema”.⁵⁵ Pero es en la lírica menor de Cartagena donde la influencia de Petrarca es más patente.

Parece muy probable que la figura del Amor escribano y guerrero que ilumina una de sus más logradas canciones –“Donde amor su nombre escribe / y su bandera desata”⁵⁶ resulte de la pintoresca y económica combinación de dos personificaciones tomadas de sendos sonetos del *Canzoniere*:

Quando io movo i sospiri a chiamar voi,
e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore⁵⁷

y

Amor, che nel penser mio vive et regna
e 'l suo seggio maggior nel mio cor tene,
talor armato ne la fronte vène:
ivi si loca, et ivi pon sua insegna.⁵⁸

Sean conscientes o no estos préstamos, es interesante que lo que Cartagena toma de Petrarca sean precisamente las imágenes. De otra índole

⁵⁵ J. Casas Rigall, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Monografías da Universidade de Santiago de Compostela, 185, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1995, p. 74. Se trata de ID0908G, LB1-224, “La fuerza del fuego es tal”, vv. 49-50. Para el texto de esta glosa véase la edición de Rodado (Cartagena, *Poesía*, núm. XXX, pp. 165-169), para quien “no es nada común encontrar, tan tempranamente, la oposición fuego/hielo, una pareja de inspiración petrarquista frecuente en nuestra poesía en el siglo XVI pero no en el XV” (p. 167n.). Cf. también Á. Alonso, “Garci Sánchez de Badajoz y la poesía italiana”, en *Canzonieri iberici*, ed. P. Botta, C. Parrilla, e I. Pérez Pascual, Toxosoutos-Universitá di Padova-Universidade da Coruña, Noia, 2001, II, pp. 141-65; esp. p. 147.

⁵⁶ ID0913, 11CG-294, vv. 1-2.

⁵⁷ RVF 5.1-2; cf. el soneto V de Garcilaso, “Escrito está en mi alma vuestro gesto”, y lo que dice al respecto Lapesa en su *Trajectoria poética de Garcilaso*, pp. 66-67.

⁵⁸ RVF 140.1-4. Nótese además el tema del sitio de amor, del que se hace eco Santillana en el soneto IV, “Sitio de amor con gran artillería”, aunque se ha alegado también como fuente el *Setge d’amor* de Jordi de Sant Jordi. Véase M. de Riquer, *Jordi de Sant Jordi: estudio y edición*, Colección Filológica, 15, Universidad de Granada, Granada, 1955, p. 36.

es la deuda que aparece en una copla esparsa, deuda tan manifiesta que puede que se trate de un pequeño homenaje. Es una versión un tanto abreviada de uno de los más célebres sonetos del *Canzoniere*, RFV 132, el cual ya suscitó traducciones, imitaciones y comentarios entre los contemporáneos del poeta.⁵⁹ Fue el primer poema vulgar de Petrarca que dejó huellas en la lírica medieval inglesa, y existe una temprana traducción castellana en un pliego suelto de 1516.⁶⁰

<i>S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?</i>	<i>Si no es amor</i> quien me trata,
<i>Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale?</i>	ques un dolor tan esquivo,
<i>Se bona, onde l'effecto aspro mortale?</i>	¿de quién yo vencer me dexo?
<i>Se ria, onde sì dolce ogni tormento?</i>	<i>Si es amor, ¿por qué me mata?</i>
<i>S'a mia voglia ardo, onde 'l pianto e lamento?</i>	si me mata, ¿cómo que bivo?
<i>S'a mal mio grado, il lamentar che vale?</i>	si bivo, ¿por qué me quexo?
<i>O viva morte, o dilectoso male,</i>	Quiero sufrir su pasión,
<i>come puoi tanto in me, s'io nol consento?</i>	tener mi fe en su esperança,
<i>Et s'io 'l consento, a gran torto mi doglio.</i>	porquentre amor y razón
<i>Fra sì contrari vènti in frale barca</i>	tales diferencia son
<i>mi trovo in alto mar senza governo,</i>	quel seso no las alcança. ⁶¹
<i>sì lieve de saver, d'error sì carica,</i>	
<i>ch'i' medesimo non so quel ch'io mi voglio,</i>	
<i>e tremo a mezza state, ardendo il verno.</i>	

Las pocas correspondencias verbales o semánticas (en cursiva) se dan en la primera parte de la esparsa que, al igual que el soneto, tiene una estructura bimembre: una sextilla más una quintilla. Puede observarse que Cartagena ha sabido reducir el contenido de la octava del soneto conforme al marco más restringido de la sextilla. En cuatro versos (1, 4, 5, 6)

⁵⁹ Por ejemplo, fue vuelto al latín por Coluccio Salutati en vida de Petrarca (véase Santagata, ed. cit, p. 642).

⁶⁰ La versión inglesa, "If no love is, O god, what fele I so?", la integran las estrofas 58-60 de *Troilus and Criseyde* (fechable entre 1379 y 1383) de Geoffrey Chaucer (*Complete Works*, ed. W. W. Skeat, Oxford University Press, London, 1912, pp. 211-212). Para la versión del pliego suelto (ID3540, 16DF-2) véase Dutton, *El cancionero del siglo XV*, VI, p. 252. J. G. Fucilla menciona una traducción perdida de Hernando Díaz de 1520 y registra otras cuatro imitaciones del soneto 132: de Boscán, del Brocense, de Lofrasso y una anónima de 1554 (*Estudios sobre el petrarquismo en España*, Anejos de la *Revista de Filología Española*, 72, CSIC, Madrid, 1960, pp. xv, 3, 16, 86 y 138).

⁶¹ ID4167,11CG-156, Dutton, *El cancionero del siglo XV*, V, p. 233b.

mantiene la anáfora de los seis primeros versos del soneto; y, aunque prescinde de los oxímora (“dolce tormento”, “viva morte”, “dilectoso male”), consigue un efecto equivalente echando mano del encadenamiento “¿por qué me mata? / si me mata, ¿cómo que bivo? / si bivo, ¿por qué me quexo?”, retomando así la misma figura retórica del segundo cuarteto, y a caballo entre la octava y el sexteto de soneto: “lamento/ [...] lamentar”, “s’io nol consento / Et s’io l consento”.

En la segunda parte, la quintilla, Cartagena abandona por completo el hipotético modelo.⁶² Ni siquiera intenta reproducir la magnífica metáfora náutica (vv. 10-11), y menos aún el doble oxímoron del cierre. Termina, en cambio, con una afirmación filosófica, convirtiendo la desesperación insistentemente personal de Petrarca, “ch’i medesimo non so quel ch’io mi voglio”, en un trillado tópico cancioneril, “quel seso no las alcança”.⁶³

Una explicación, un tanto rebuscada tal vez, para justificar el rechazo (por así decirlo) de la imagen de la barca estaría en las claras connotaciones alegóricas que acarrearán tales motivos en la tradición cancioneril.⁶⁴ En cuanto a la falta en la esparsa de algo que correspondiera a “e tremo a mezza estate, ardendo il verno”, cabe recordar la reserva de Carvajales frente al amoroso “tremar” de *RVF* 52.⁶⁵ ¿Es cuestión de decoro? ¿Hemos de

⁶² Cabe tener en cuenta el análisis comparativo de la esparsa y el soneto que hace Álvaro Alonso. Advierte los mismos paralelos pero se fija más en las diferencias, que apoyan su hipótesis de que esta generación de poetas (la del *Cancionero general*) ya no fuese influida directamente por Petrarca, sino por los petrarquistas italianos del s. XV. Sugiere como medianero entre el soneto y la esparsa algún tratamiento perdido que explicara las coincidencias entre la versión de Pernette de Guillelte (d. 1545) y la de Cartagena: “no pueden descartarse que [...] remonten a un mismo modelo italiano, distinto de Petrarca, aunque basado en él” (“Garci Sánchez de Badajoz”, pp. 145-147).

⁶³ Cf. “que lo que razón alcança” (Lope de Sosa, ID6249, 11CG-353, v. 13); y “no lo alcança el pensamiento” (Soria, ID6296, 11CG-411, v. 10), ambas en canciones. Cartagena vuelve a emplearlo, “que el fin mi seso no alcança”, en el v. 155 de la glosa en arte mayor [ID0891] a “La fuerça del fuego” [ID0889]; véase más arriba, nota 53.

⁶⁴ Para una puesta al día de los problemas que conlleva precisar fuentes o influencias –en la lírica trovadoresca y el petrarquismo, por ejemplo– de cualquier manifestación cancioneril de este *topos* milenario, véase la discusión en M. Presotto, ed., Juan de Dueñas, *La nao de amor. Misa de amores*, Mauro Baroni, Lucca, 1997, pp. 20-23.

⁶⁵ Al paso, también se echa de menos la imagen náutica y el doble oxímoron en la versión que hizo Boscán del mismo soneto, “Bueno es amar, pues ¿cómo daña tanto?”, a eso de cincuenta años más tarde (Juan Boscán, *Poesía*, ed. P. Ruiz Pérez, Nuestros Clásicos, 26, Akal, Madrid, 1999, p. 266). Así, pues, los comentarios de A.

achacar a la sensibilidad cancioneril una renuencia o incapacidad para expresar de lleno el erotismo físico?

Parece que tenemos aquí un ejemplo del problema que planteó Rico a la hora de identificar casos de infiltración de Petrarca en las poesías del *Cancionero general*:

è spesso difficile da percepire, perchè le techniche e i modi *cancioneriles* trasformano molto profondamente i materiali petrarcheschi dissolvendone le immagini in astrazioni, distillandone i concetti, mutando il tempo del pensiero nel cambiare il ritmo della dizione.⁶⁶

No todas estas posibilidades son aplicables a “Si no es amor quien me trata”. Por un lado, como hemos visto con la canción “Donde amor su nombre escribe”, Cartagena se muestra muy dispuesto a admitir la imagen petrarquesca cuando le interesa hacerlo. Por otro, la deuda de la esparsa para con el soneto no se presenta encubierta en modo alguno.

En este segundo caso, dado que Cartagena eligió una forma tan restringida, la explicación más sencilla sería que lo que le atraía eran las dificultades técnicas. Para un poeta con marcada tendencia a la prolijidad (así “La fuerça del fuego” y sus dos glosas), encajar lo esencial de un soneto en el ajustado compás de una breve esparsa sin duda debía representar un reto.

FLORENCIA PINAR

No sabemos nada de la vida y de la formación de Florencia Pinar. Nos sorprende como la única mujer poeta del *Cancionero general*, si bien se la supone parte integrante de la corte literaria de los Reyes Católicos, a la que pertenecía su hermano Gerónimo, también poeta, cuyo *Juego trobado* (ID6637, 11CG-875) puede fecharse entre 1496 y 1498.⁶⁷ La más célebre y

L. Mackenzie al respecto pueden igualmente aplicarse a la copla esparsa de Cartagena: “The impression which we receive from Boscán’s sonnet is of love considered in the abstract” (“Some Observations on Petrarchism in Spanish Poetry”, en *Homenaje a Hans Flasche: Festschrift zum 80. Geburtstag am 25. November 1991*, ed. K. H. Körner y G. Zimmermann, Franz Steiner, Stuttgart, 1991, pp. 320-334; la cita en p. 326).

⁶⁶ F. Rico, “A fianco di Garcilaso: poesia italiana e poesia spagnola nel primo Cinquecento”, *Studi Petrarcheschi*, n.s., 4 (1987), pp. 229-236; la cita en p. 230.

⁶⁷ Para una datación aun más ajustada véanse los argumentos de J. Sanz Hermida, “Entretenimiento femenino en la corte de Isabel de Castilla: el *Juego trobado* de Gerónimo de Pinar”, en “*Nunca fue pena mayor*”: estudios de literatura española en

comentada del puñado de canciones que nos ha legado Florencia es “Destas aves su nación”. Ya en 1967 Keith Whinnom destacó lo insólito de su temática, que para él había atraído más atención de lo que merecía por tratarse de un motivo concreto muy poco frecuente entre las canciones del *Cancionero general*.⁶⁸ En esta singularidad me fundo, precisamente, para sugerir que se debe a una inspiración petrarquesca.⁶⁹

homenaje a Brian Dutton, ed. A. Menéndez Collera y V. Roncero López, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1996, pp. 605-614, esp. pp. 612-613 y n. 37.

⁶⁸ “It can be clearly demonstrated [...] that the anthologizers prefer those pieces in which there is some concrete vocabulary, like Nicolás Núñez’s *canción* about the rose or Florencia Pinar’s about the partridges” (K. Whinnom, *Spanish Literary History: Three Forms of Distortion*, University of Exeter, Exeter, 1968, p. 15n. Elabora la cuestión en “Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general* de 1511”, *Filología*, 13 (1968-1969), pp. 361-381, esp. pp. 367 y 369n; y luego, con más insistencia, en *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, University of Durham, Durham, 1981, pp. 30-32 y 97-98, n. 54, donde respalda con más ejemplos y bibliografía la tesis de Alan Deyermond sobre las connotaciones sexuales de la perdiz, “The Worm and the Partridge: Reflections on the Poetry of Florencia Pinar”, *Mester*, 7 (1978), pp. 3-8, y “Spain’s First Women Writers”, en *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, ed. B. Miller, University of California Press, Berkeley, 1983, pp. 27-52. A partir de entonces, los trabajos sobre Pinar de más impacto han sido los de J. Snow, “The Spanish Love Poet Florencia Pinar”, en *Medieval Women Writers*, ed. K. M. Wilson, University of Georgia Press-Manchester University Press, Athens (Georgia)-Manchester, 1984, pp. 320-332; B. Fulks, “The Poet Named Florencia Pinar”, *La Corónica*, 18.1 (1989), pp. 33-44; C. L. Wilkins, “Las voces de Florencia Pinar”, en *Studia Hispanica Medievalia II: III Jornadas de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires, Argentina, 1990, ed. R. E. Penna y M. A. Rosarossa, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 1992, pp. 124-130; A. Deyermond, “Las autoras medievales castellanas a la luz de las últimas investigaciones”, en *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, ed. J. Paredes, 4 vols., Universidad de Granada, Granada, 1995, I, pp. 31-52; y B. F. Weissberger, “The Critics and Florencia Pinar: The Problem with Assigning Feminism to a Medieval Court Poet”, en *Recovering Spain’s Feminist Tradition*, ed. L. Vollendorf, Modern Language Association of America, New York, 2001, pp. 31-47.

⁶⁹ Con fines muy parecidos a los míos, Álvaro Alonso cita o el incipit o la rúbrica de esta canción de Pinar para ejemplificar indicios de un ambiente petrarquista en las poesías del *Cancionero general*: el tema de “Los regalos”, el papel de los epígrafes, “anécdota como ilustración de una metáfora” y “valor alegórico” (*Poesía amorosa y realidad cotidiana: del Cancionero general a la lírica italianista*, Papers of the Medie-

Más de un crítico ha puntualizado que, para apreciar tanto el contexto del poema como la alusión de los versos 10-11, es imprescindible la rúbrica que lo encabeza en el único testimonio existente, de cuya autoría no podemos estar seguros: “Otra cancion de la misma / señora a unas perdizes / que le embiaron bivas” (11CG-343, f. 125v). Como apunta Whinnom, la canción es “como una pequeña adivinanza”.⁷⁰ Aun más oscura es la circunstancia que atañe al soneto *RVF* 8, el cual, puesto que no lleva rúbrica original, exige la aclaración textual. Y, en efecto, es entre las notas de los editores modernos de Petrarca donde se encuentra la primera pista que apunta a un paralelismo entre el soneto italiano y la canción de Pinar:

Il Petrarca regala a un amico alcune bestiole (starne, *pernici* o colombe, poco importa), e immagina che esse rimpiangano la libertà perduta; ma più schiavo di esse è il poeta, preso nei lacci d'amore.⁷¹

El soneto entero está puesto en boca de unas criaturas sin nombre, quienes, tras identificarse como oriundas de la tierra natal de Laura, se ofrecen al destinatario en señal del angustiado desvelo de “colui ch'a te ne 'nvia”.⁷² Tras protestar por la injusticia de su destino –el cautiverio y la

val Hispanic Research Seminar, 32, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, London, 2001, pp. 9, 26-27, 29).

⁷⁰ Dice a continuación: “Claro está que el epígrafe nos brinda la solución de antemano, pero no debemos fiarnos demasiado de la rúbricas, pues es seguro que muchas veces las agregaban los copistas o compositores y no el autor” (*La poesía amorosa*, p. 31). Véase también M. Á. Pérez Priego: “Sabemos las aves de que se trata por la rúbrica, pero en el texto del poema no son expresamente mencionadas, sino sólo aludidas a través de un ingenioso juego paronímico de palabras: ‘sus nombres [*perdices*] mi vida son, / que va *perdiendo* alegría” (*Poesía femenina en los cancioneros*, Biblioteca de Escritoras, 13, Castalia e Instituto de la Mujer, Madrid, 1990, pp. 81-82).

⁷¹ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. D. Provenzal, Rizzoli, Milano, 1954, p. 17n. (la cursiva es mía); cf. también “Parlano alcuni animali (forse uccelli)”, *Canzoniere*, ed. P. Cudini, Garzanti, Milano, 1998 [1974], p. 8; “Introduce a parlare alcune Starne, o altri animali”, *Rime*, ed. R. Zotti, Guglielmo Bulmer, Londra, 1911, p. 11; “parlano, per quel che si suppone, starne, o pernici”, *Rime, Trionfi e poesie latine*, ed. F. Neri et al., Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli, 1961, p. 10n; “il Petrarca fa parlare alcuni uccelletti”, *Canzoniere*, intro. di M. Marazzan, note di N. Vianello, Bietti, Milano, 1966, p. 42.

⁷² Véase el comentario de Santagata y los argumentos que aduce para sostener que los animales referidos son palomas, basándose en las relaciones intertextuales con el *Inferno* V de Dante, y una égloga latina en la que participa como aficionado a la caza de las palomas el probable destinatario de *RVF* 8, Giovanni di Stefano Colon-

muerte inminente– se consuelan reconociendo que el del poeta es todavía peor.

A pie' de' colli ove la bella vesta
 prese de le terrene membra pria
 la donna che colui ch'a te ne 'nvia
 spesso dal somno lagrimando *desta*,
 libere in pace passavam per questa
vita mortal, ch'ogni animal desia,
senza sospetto di trovar fra via
 cosa ch'al nostr'andar fosse molesta.
 Ma del misero stato ove noi semo
 condotte da la *vita* altra serena
 un sol conforto, et de la morte avemo:
 che vendetta è di lui ch'a ciò ne mena,
 lo qual in forza altrui presso a l'estremo,
 riman legato con maggior catena.

Destas aves su naci3n
 es cantar con alegr3a,
 y de vellas en pris3n
 siento yo grave pasi3n,
 sin sentir nadie la m3a.
 Ellas lloran que se vieron
sin temor de ser cativas,
 y a quien eran m3s esquivas
 esos mismos las prendieron.
 Sus nombres mi *vida* son,
 que va perdiendo alegr3a,
 y de vellas en pris3n
 siento yo grave pasi3n,
 sin sentir nadie la m3a.⁷³

Como si se invirtieran los papeles, la dama poeta deviene, al parecer, destinataria de un regalo similar (o idéntico).⁷⁴ Escucha y compadece el mensaje de las criaturas y lo glosa, “Ellas lloran”, en la mudanza (vv. 6-9). Mientras Petrarca las hace portavoz de su propia miseria, a la vez víctimas y vengadoras del sufrimiento que le ha causado la dama, la voz poética de Pinar no dice que su propia situación (*passi3n* o *pris3n*) sea peor, sino que pasa inadvertida o sin compasi3n.⁷⁵

Las coincidencias de tema y contexto son notables: unos animales cautivados que se quejan de su destino, presentados como emblemáticos de la condici3n del poeta; el contraste entre la libertad pasada y el presente desolador; el antagonismo entre los sexos, expresado como venganza en el

na: “che si tratti di colombe pu3 essere avvalorato, oltre che dal genere femminile (“libere”, “condotte”), dal fatto che il testo è un mosaico di tessere lessicali e di situazioni desunte in prevalenza dal V canto dell'*Inferno* [...] e che le colombe son associate al ricordo degli amanti danteschi (“Quali colombe...” , v. 82)” (ed. cit. pp. 41-42).

⁷³ ID6241, 11CG-343, ff. 125^v-126^r.

⁷⁴ Es notable que RVF 8 es el único poema del *Canzoniere* en que Petrarca no habla en propia persona (Santagata, ed. cit., p. 41), mientras que “Destas aves” es el único poema de Florencia Pinar en que escribe en primera persona (Wilkins, “Las voces de Florencia Pinar”, p. 125).

⁷⁵ Como ha apuntado Wilkins, “Las voces de Florencia Pinar”, p. 125, existe una ambigüedad en el referente de “la m3a”.

soneto, como traición en la canción. Si bien en función de su papel como sujetos del discurso las víctimas de Petrarca quedan sin nombrar, su identidad de género gramatical apenas concedida (“libere”, “condotte”) parece más bien determinada por su asociación con Laura, la *donna* por excelencia. El género de las aves de Florencia, en cambio, está reforzado por el sistemático despliegue de formas gramaticales femeninas.⁷⁶

Hay, además, indicios de orden menor que apuntan a la influencia propuesta. Es interesante observar que la única correspondencia sintáctica, “senza sospetto” y “sin temor”, se da en el séptimo verso de ambos poemas;⁷⁷ que el estribillo y la vuelta de la canción comparten la rima *-ía* con la octava del soneto; y que Pinar da comienzo a su poema con una palabra (“Destas”) que coincide con la última del primer cuarteto del soneto (“desta”), como si quisiera subrayar así el punto de arranque de su respuesta. El hecho de que la canción tenga 14 versos también puede ser significativo.⁷⁸

Por otra parte, la canción está entretejida de consabidos motivos petrarquescos. El “cantar con alegría” y su correlativo “Ellas lloran que se vieron” no pueden menos de recordarnos el “Vago augelletto che cantando vai, / over piangendo, il tuo tempo passato”, en tanto que “sin sentir nadie la mía” corresponde a “se, come i tuoi gravosi affanni sai, / così sapessi il mio simile stato” (RVF 353.1-2, 5-6);⁷⁹ y el tema de toda la canción podría resumirse en el cierre de RVF 6.13-14: “acerbo frutto, che le piaghe altrui / gustando afflige più che non conforta”.

⁷⁶ Lo ha señalado la crítica al detectar una impronta feminista en el lenguaje poético de Pinar. Así Fulks, comentando “El amor ha tales mañas”: “Not surprisingly, the feminine nouns outnumber and outsignify the masculine nouns” (“The Poet Named Florencia Pinar”, p. 42); Wilkins nota el predominio de pronombres y adjetivos femeninos en “Destas aves” (“Las voces de Florencia Pinar”, p. 125-126); véase también L. Mirrer, “Género, poder y lengua en los poemas de Florencia Pinar”, *Medievalia*, 19 (1995), pp. 9-15.

⁷⁷ Cf. “però m’andai / secur, senza sospetto” (RVF 3.6-7).

⁷⁸ Se ha observado la preferencia de Pinar por la forma 5/9 (con quintillas en el estribillo y vuelta, supuesta innovación tardocuatrocentista) en dos de sus canciones, sin reparar en que el número de versos coincide con el de un soneto (R. Recio, “Otra dama que desaparece: la abstracción retórica en tres modelos de canción de Florencia Pinar”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16.2 (1992), pp. 329-339, esp. pp. 330-331).

⁷⁹ Cf. también “Per mezz’i boschi inhospiti et selvaggi / [...] / vo sicuro io [...] / et vo cantando” (RVF 176.1,3,5); e “I vo piangendo i miei passati tempi” (otro eco del *Inferno* V) (RVF 365.1; véanse los comentarios de Santagata, ed. cit., pp. 783 y 1338).

Si se lee como respuesta al soneto, es legítimo suponer que la pieza de Pinar contesta también de parte de la dama sin nombre ni voz por quien se han sacrificado las aves. En el soneto, la implícita identificación entre víctimas y dama puede que explique una aparente incoherencia en el centro de la canción: calificar de “esquivas” a estas aves parece desmentir su anterior desenfado, “sin temor de ser cativas”.⁸⁰ Es decir, que con la palabra “Ellas” se comprendería a toda la raza femenina y, por antomasia, a la esQUIVA *donna* del soneto. De ser cierto que Pinar conocía el soneto de Petrarca, sería ineludible leer en esta canción una auténtica protesta ante el despiadado egoísmo del autor y una reivindicación del derecho de la mujer a no corresponder a cuantos la pretendan.

A falta del más mínimo dato biográfico u otro apoyo extratextual, es imposible afirmar que Florencia conociera la obra de Petrarca.⁸¹ Sólo cabe apuntar que entre 1470 y 1500 ya circulaban múltiples manuscritos y varias ediciones impresas de los *Trionfi* y de las *Rime*.⁸² No es difícil que la autora tuviera acceso a algún volumen recién salido de las prensas italianas, o bien a alguno de los manuscritos existentes a finales del cuatrocientos. Es más, el soneto en cuestión cobra una importancia inusitada en las fuentes coetáneas. Al margen de figurar entre los primeros poemas del *Canzoniere*, “A pie’ de’ colli ove la bella vesta” es el poema cuyo incipit encabeza la tabla de primeros versos que se incorpora a la colección en seis sobre diez de los manuscritos de la época conservados hoy en bibliotecas o archivos hispánicos.⁸³ Aunque fuese una mera casualidad lo

⁸⁰ Joaquín Gimeno Casaldueiro ofrece un solución diferente en una comunicación personal a A. Deyermond citada en “The Worm and the Partridge”, p. 5.

⁸¹ La evidente cultura de Florencia Pinar ha sido señalada por Snow, “The Spanish Love Poet”, p. 321, y por Recio, “Otra dama que desaparece”, p. 331, pero sólo Á. Flores y K. Flores han sugerido la posibilidad de que fuera “aware of the Italian currents (especially Petrarch) that had entered Spain during the fifteenth century” (*The Defiant Muse: Hispanic Feminist Poems from the Middle Ages to the Present*, The Feminist Press, New York, 1986, p. xvi).

⁸² Según E. H. Wilkins, “At the time of the invention of printing”, los *Trionfi* y el *Canzoniere* de Petrarca existieron, juntos o por separado, en cientos de manuscritos; en Italia existían 128 manuscritos que contenían el *Canzoniere*; y entre 1470 y 1500 se imprimieron al menos 25 ediciones que contenían ambas obras (“The Fifteenth-Century Editions of the Italian Poems of Petrarch”, *Modern Philology*, 40.3 (1943), pp. 225-239; la cita en p. 225).

⁸³ Son los mss. núms. 33, 40, 62, 80, 94 y 123 del catálogo de M. Villar, *Códices petrarquescos en España*, Censimento dei Codici Petrarqueschi, 11, Antenore, Padova, 1995, todos de la segunda mitad del siglo XV. En las ediciones modernas los in-

que llevó a Florencia Pinar a componer una poesía de circunstancias sobre el regalo de unas aves, no habría faltado entre sus lectores u oyentes alguno que relacionara esta canción con el soneto de Petrarca.⁸⁴

CONCLUSIÓN

No pretendo agotar el posible repertorio de indicios de la presencia de Petrarca como intertexto en la poesía de cancionero; sirvan estos ejemplos como botón de muestra de variedad en sus respectivos tratamientos. En ningún caso puede calificarse de un petrarquismo *ante litteram*.⁸⁵ La deuda con el *Canzoniere* no se ciñe a las exigencias de una moda, de una escuela. Es una relación íntima y espontánea y, sobre todo, individual. Los poetas se servían de Petrarca de una manera más bien ecléctica; no como modelo óptimo, a veces ni siquiera como modelo.⁸⁶ Sin embargo, mediante estas

dices de primeros versos se componen a base de un sistema más estrictamente alfabético según el cual “A pie’ de’ colli” sale en vigésimo sexto lugar.

⁸⁴ Cabe suponer que era corriente obsequiar a los amigos o amantes con dádivas de este tipo. En el *Juego trobado* de Gerónimo Pinar (ID6636, 11CG-875), figura entre las aves citadas “vna perdiz que cante” (*Cancionero del siglo XV*, V, p. 437b, v. 324). En otro poema de circunstancias Fernando de la Torre envía una pierna de tocino a cierto Pedro de Porres, maestresala, diciéndole, “Resçebidla en tanto grado / como si fuesen perdizes” (ID3226, MN44-53bis, *Cancionero del siglo XV*, II, p. 273a). V. Blay Manzanera halla el envío de perdices “bastante insólito” como tema en al literatura sentimental (“Sin sentir nadie la mía’: el discurso sordo de la mujer poeta en el ocaso de la Edad Media”, en *Actes del VII Congrès de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, ed. S. Fortuño Llorens y T. Martínez Romero, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 1999, I, pp. 353-371; véanse las pp. 364-366; para unos ejemplos de poemas burlescos más tardíos sobre el motivo de la perdiz véase Á. Alonso, *Poesía amorosa y realidad cotidiana*, pp. 62-63. J. Casas Rigall, al comentar la canción de Pinar, ofrece más datos sobre la perdiz de los bestiarios (*Agudeza y retórica*, pp. 106-107).

⁸⁵ Véase P. Cudini, “Appunti su un «petrarchismo» *ante litteram*: Petrarca e la lirica settentrionale tardo-trecentesca”, *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 152 (1975), pp. 362-386.

⁸⁶ De ahí que puede admitirse en parte la valoración de I. Navarrete sobre los sonetos de Santillana: “muestran un concepto ecléctico de la imitación, y, aunque permeados de petrarquismos como objetos decorativos, *no luchan por apropiarse de Petrarca como un modelo individual y privilegiado*” (la cursiva es mía) (I. Navarrete, *Los huérfanos de Petrarca: poesía y teoría en la España renacentista*, trad. A. Cortijo Ocaña, Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 402, Gredos, Madrid, 1997, p. 32).

transformaciones es posible deducir que la lírica vulgar de Petrarca tenía una difusión bastante amplia entre los lectores de la poesía áulica del cuatrocientos hispano.

Lo que más quisiera destacar es la independencia de cada uno de los poetas frente al modelo propuesto. Tomaban de Petrarca lo que a ellos les convenía, desechando lo inservible, no porque les faltara la sensibilidad adecuada para apreciarlo, sino porque tenían criterios distintos. Es aquí donde nos queda mucho por aprender. Por de pronto, podemos clasificarlos en dos grupos. Al parecer, ni Santillana ni Pinar se sentían cohibidos ante tan exaltado interlocutor. Abordan el *Canzoniere* de manera conflictiva, dispuestos a entablar diálogo con el aretino como con cualquier otro antecedente, y, además, como un antecedente susceptible de corrección. Carvajales y Cartagena, en cambio, son más propensos a abrazar sin fisuras un tema o un motivo petrarquesco. Si se muestran reacios a asimilar todos los elementos de su fuente será o porque no les interesaban o bien por las exigencias formales del vehículo escogido. En este sentido, podemos equipararlos a Costana, quien, en palabras de Francisco Rico, al intentar “una recreación dentro del ámbito dibujado por Petrarca [...] no ignora el camino, mas tampoco quiere andarlo hasta el final”.⁸⁷ Pese a su variada reacción ante Petrarca, los cuatro poetas tratados consiguen efectos nuevos, delicados, o estimulantes, que han resistido el paso del tiempo.

Estos intertextos nos ofrecen una oportunidad inmejorable de compenetrarnos con la mente y la intención poética de sus autores; nos ayudan a reconocer en los poetas voces matizadas, no esclavas de un sistema único, de una ética o estética monolíticas; a comprender que detrás de cada poema de cancionero laten una sensibilidad y una inteligencia individuales. A través de sus lecturas del *Canzoniere* podemos divisar cómo se leían a sí mismos. Ni que decir tiene, aunque esto ya parezca presunción, que también nos proporcionan una nueva manera de leer a Petrarca, a lo cancioneril.⁸⁸

⁸⁷ Rico, “De Garcilaso y otros petrarquismos”, p. 336.

⁸⁸ Una primera versión de este artículo fue leída como comunicación en el congreso *Canzonieri Iberici: Colloquio Internazionale, Padova-Venezia*, 25-27 de mayo de 2000.